

ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ（Ⅱ）

Gian Lorenzo Bernini (II)

野村 幸弘

Yukihiro Nomura

3. 絵画を彫刻化する

ミケランジェロは彫刻も絵画も建築もこなし、詩も書いた。ベルニーニもまた、彫刻、絵画、建築を手掛け、戯曲を執筆した。そしてふたりとも、天性の彫刻家を自任していた。

その意味で、ベルニーニは名実ともに第二のミケランジェロだったと言える。

しかし、彫刻と絵画への取り組み方と位置づけは、両者でかなり異なっている。ミケランジェロは彫刻の絵画に対する優位性を主張したが、それでも、システィナ礼拝堂の壁画を見ればわかるように、絵画における壮大で堅牢な人物像は、彼の彫刻作品と拮抗している。彼の絵画はたしかに彫刻的だとも言えるが、彫刻ではいっさい使わなかった色彩を絵画で思う存分駆使している。むしろ絵画の特性は色彩にこそある、と言わんばかりに、その色彩感覚は鮮烈である。したがって、ミケランジェロの場合、彫刻も絵画もどちらも自立した芸術のジャンルとして存在していた。

それに対して、ベルニーニにとっての絵画は、二義的なものであったようだ。ベルニーニの伝記を書いたフィリッポ・バルディヌッチは、ベルニーニには絵画作品が150点以上あると書き、息子のドメニコは200点を超える、と証言してはいるが、現存するのはごくわずかで、最初に述べた自画像が数点と、素描が何点か残されているだけで、全部あわせても20点に満たない。しかも画家としての活動は、ほぼ1620年代の若いころに集中しており、あとは手すさびか、あるいは彫刻制作に役立てるための手段、という従属的な意味しかもたなかったと思われる。⁽¹⁰⁾

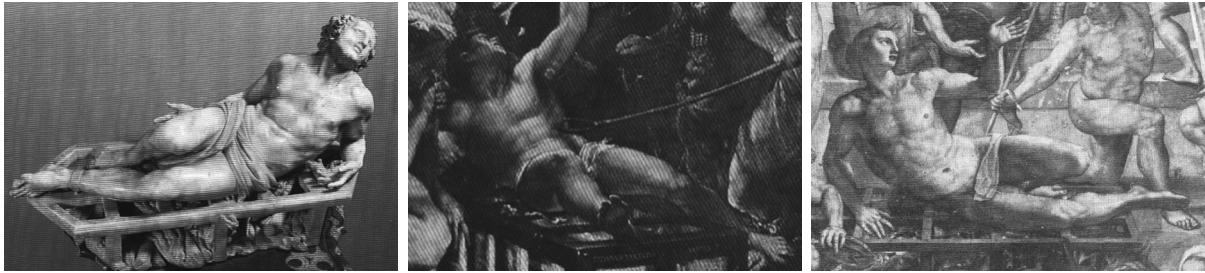
たしかにベルニーニは、板絵やフレスコ画など、独立したジャンルとしての絵画制作をほとんど行わなかった。しかし、その代わり、絵画を彫刻によって表現しようとした。彫刻作品を「彫った」というより、彫刻で「描いた」と言えるのではないか。

ハーバート・リードは『彫刻とはなにか』のなかで、ベルニーニの《聖女テレサの法悦》について「全体が演劇の舞台のような効果をねらって構想されており、二次元の額縁の中で陰影法と遠近法を用いて作り出されたイリュージョンの世界だ」と述べている。⁽¹¹⁾ これは、ベルニーニの彫刻作品はまさに絵画そのもの、と言っているのにひとしい。

じっさい、ベルニーニは絵画を彫刻化したといってもいいほど、数多くの絵画作品を参照しながら、彫刻を構想している。

《聖セバスティアヌス》と同じ時期に制作されたベルニーニの《聖ラウレンティウス》では、たとえば、ルネサンス期のヴェネツィア派画家ティツィアーノやフィレンツェのマニエリスム画家ブロンズィーノが描いた「聖ラウレンティウス」像ときわめて似通ったポーズが採用されている（図7-a, b, c）。⁽¹²⁾ 聖ラウレンティウスが灼かれる鉄格子の炉の形状と、その下で燃えさかる薪と炎までもが、絵画に描かれている通りに彫刻されているのだ。

図7 ベルニーニとルネサンス、マニエリスム絵画



a. ベルニーニ

b. ティツィアーノ

c. ブロンズイーノ

ベルニーニの《ダヴィデ》については、先に古代彫刻との類縁性について述べておいたが、ベルニーニが敬愛していた画家アンニーバレ・カラッチによるファルネーゼ宮の壁画《ポリュペモスとアーキス》がヒントになった可能性が指摘されている。嫉妬に狂って美少年アーキスに岩を投げつける一眼のポリュペモスは、ベルニーニの《ダヴィデ》よりはるかに頑強な肉体をしているが、ねじった上半身や顔の向き、袋を肩からななめに掛けているところなどに、手本のひとつとなったことがうかがえる。あるいはグイド・レニの壁画の中にも、似たようなポーズの人物を見出すことができる（図8-a, b, c）。

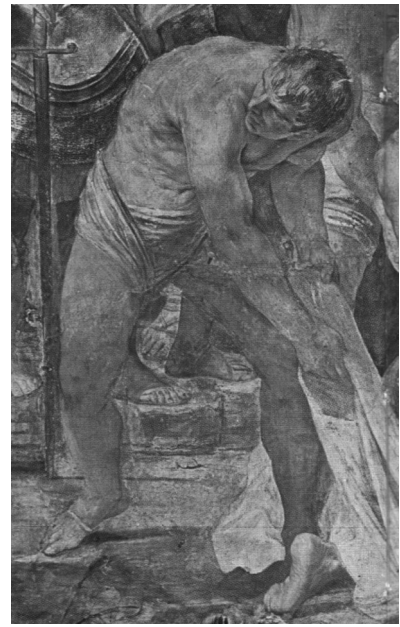
図8 ベルニーニとカラッチ、レニの絵画



a. ベルニーニ《ダヴィデ》
ローマ ボルゲーゼ美術館



b. アンニーバレ・カラッチ
《ポリュフェモスとアキス》(部分)
ローマ ファルネーゼ宮



c. グイド・レニ《聖アンデレの殉教》(部分)
ローマ サン・グレゴリオ・アル・チェリオ聖堂

またカラッチの壁画のなかで、左足を蹴り上げ、衣のすそを大きく翻して逃げ惑うアーキスの後姿も、ベルニーニの《アポロとダフネ》に通じる表現だ（図9-a, c）。

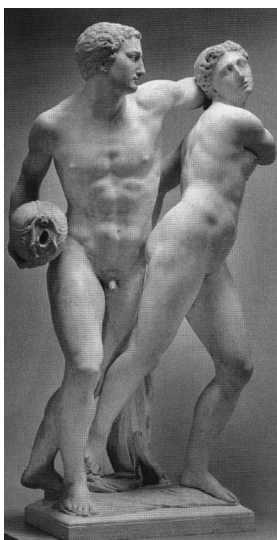
《アポロとダフネ》のモデルのひとつとして引き合いに出される作品に、マニエリスムの彫刻家バッティスタ・ロレンツィの《アルフェイオスとアレトゥーサ》がある。これは、ペロポネソス半島の河神アルフェイオスが、森の精アレトゥーサに恋をし、逃れたアレトゥーサが泉になると、アルフェイオスは河となって合体するというギリシア神話を題材にしている。アポロがダフネをものにしようとした瞬間、ダフネが樹木に変身する物語と非常に似ているので、《アポロとダフネ》と《アルフェイオスとアレトゥーサ》には、男女ふたりの位置関係に共通性が見られる（図9-a, b）。

とはいえ《アルフェイオスとアレトゥーサ》は、地面にしっかり足をおき、ベルニーニの《アポロとダフネ》のような上昇感、飛翔感をまったく表していない。《アポロとダフネ》の軽やかな動きやスピード感は、やはり物質の重量に縛られない二次元の絵画でこそ自由に表現できる。ベルニーニが彫刻で目指したのは、この絵画ならでの、姿態と動勢の自由さであったと思われる。

図9 ベルニーニとカラッチ、レニの絵画



a. ベルニーニ
《アポロンとダフネ》



b. バッティスタ・ロレンツィ
《アルフェイオスとアレトゥーサ》



c. アンニーバレ・カラッチ
《ポリュフェモスとアキス》(部分)



d. グイド・レニ
《曙光》(部分)



e. グイド・レニ
《ヘラクレスとデアネイラ》
(部分)

ほかにも、この重力に拘束されない表現を絵画作品にもとめると、グイド・レニの壁画《曙光》や《ヘラクレスとデアネイラ》などがすぐに思い浮かぶ(図9-d, e)。こうした空中に浮遊する絵画のイメージを、ベルニーニは彫刻で表現するという大胆で野心的な試みを《アポロとダフネ》においてやってのけたのである。いや、ベルニーニはその軽やかな浮揚感を、まったく絵画と同じように、40代から50代にかけて制作した中期の傑作《聖女テレサの法悦》で、完全に重力から解放されて宙に浮遊した姿で表すことになる。

もうひとつ、絵画に特有で彫刻に適さないのは、形の定まらないアモルフな水、光、炎、雲などの表現だろう。言うまでもなく、水、光、炎、雲は、絵筆の伸びやかな動きによってたやすく表せるが、彫刻の素材となる堅固な物質にはまったくそぐわない。それをあえて試みるところに、彫刻家ベルニーニの画家気質があらわれている。先ほどの《聖ラウレンティウス》の身を灼く炎はもちろん、《聖ペテロの司教座》の巨大な輻射光、《聖女テレサの法悦》で失神する聖女を乗せた雲、上方から矢のように降り注ぐ光線などに、その技巧が駆使されている。

衣服の表現もまた、絵画におけるように、柔らかく複雑なひだが執拗に追求されている。ベルニーニの場合、幾重にも折りたたまれ、ひるがえる布のアモルフな形態が、とくにカラヴァッジョの描く陰影の深いひだと共通しているのである(図10)。

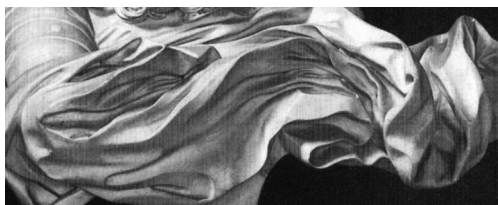
図10 ベルニーニとカラヴァッジョ



a. ベルニーニ
《聖女テレジアの法悦》(部分)



b. カラヴァッジョ
《洗礼者聖ヨハネ》(部分)



c. ベルニーニ
《ルイ14世の胸像》(部分)



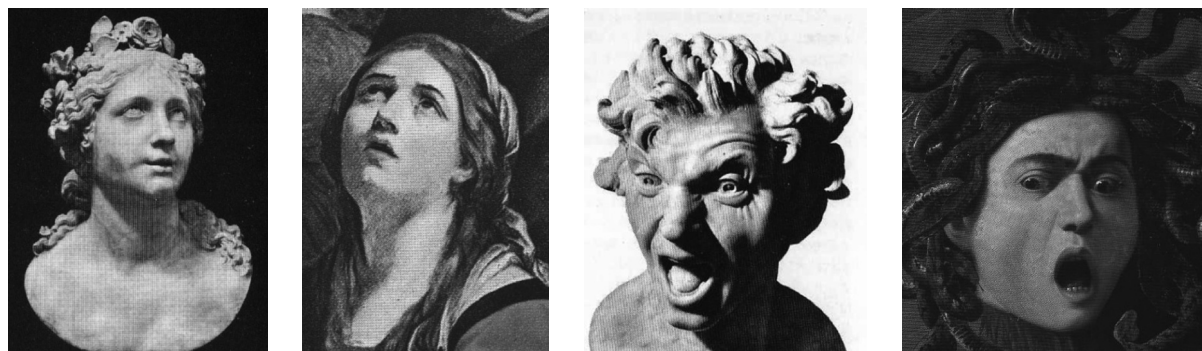
d. カラヴァッジョ
《聖母の死》(部分)

4. ベルニーニをカラヴァッジョと比較する

絵画表現の自由さが最大限に発揮されるのは、何と言っても人間の顔の表情だろう。肖像彫刻家として大成功をおさめたベルニーニが、ひとりひとり顔のちがう人間の観察を行ったのは言うまでもないが、絵画に表現された人間の顔も綿密に研究したにちがいない。じっさい、初期の《祝福された魂》、《呪われた魂》では、それぞれ女性の喜びの表情と、男性の恐怖にみちた表情が、かなり極端に表されている。《祝福された魂》は、グイド・レニの、たとえば《嬰兒虐殺》のなかの母親の顔などと共通するものをもっている(図11-a, b)。また、《呪われた魂》は、ベルニーニ自身をモデルにしたと言われているが、カラヴァッジョの《メデューサ》の戦慄の表情に通じるものがある(図11-c, d)。ベルニーニ以前の彫刻では、ミケランジェロにしても、次の瞬間には変わってしまううつろいやすい

表情や感情表現は極力避けられてきた。彫刻の特権は、その不動で堅固な普遍性の表現にこそあるからだ。絵画をそのまま三次元化しようとしたベルニーニの彫刻は、だから「タブロー・ヴィヴァン tableau vivant（生きている絵画）」と言っている（¹³）あるいは、立体の絵画、三次元の絵画と言えいいだろうか。

図11 ベルニーニと絵画



a. ベルニーニ
《祝福された魂》

b. グイド・レニ
《嬰兒虐殺》(部分)

c. ベルニーニ
《呪われたる魂》

d. カラヴァッジョ
《メデューサ》(部分)

人間の顔を永遠不動のものから、血の通う生きた表情に変えるのに重要な要素は、目の表現である。そのさい、とくに瞳をどう表すかが大きなポイントとなる。古代ギリシアでもローマでも、目に瞳を表さない場合と、着彩するか彫り込むかして虹彩と瞳孔を表す場合のふた通りの技法があった。¹⁴ ルネサンスでもバロックでもこれらふたつの技法が併用されているが、厳密にどのように使い分けられていたのかは、あまりはっきりしない。ミケランジェロの場合、《ダヴィデ》や《モーゼ》など、若干の例外はあるものの、基本的に瞳は彫られていない。いっぽう、ベルニーニの彫刻では、ほとんどの作品で虹彩と瞳孔が克明に作られている（図12-a）。絵画においては、ほぼ例外なく瞳を描くので、その点ひとつとっても、ベルニーニの彫刻は絵画の表現に近いと言える。

瞳が表されないと、その表情はより抽象的、普遍的で、永遠性、不動性を示すことになる。反対に、瞳が表されると、視線の方向がはっきりと決まるため、じっさいに目の前に何かを見ているという具体性、一時性をもつことになる。どちらがリアルで生きているように見えるかは、言うまでもない。

ところが、不思議なことに、ベルニーニが彫り込んだ瞳は、じっさいは何を見ているのか、あまり定かではない。その理由のひとつは、ベルニーニの人物像は、それが宗教上のものである場合、ほとんどが首を45度以上傾けて、上方、または下方を向いているからである。具体的な何かを見ているのがわかるのは、《ダヴィデ》くらいで、残りは、目を半ば閉じるか、天を仰ぎ見るか、放心しているか、のけぞるか、うなだれるかしているのだ（図12-c）。

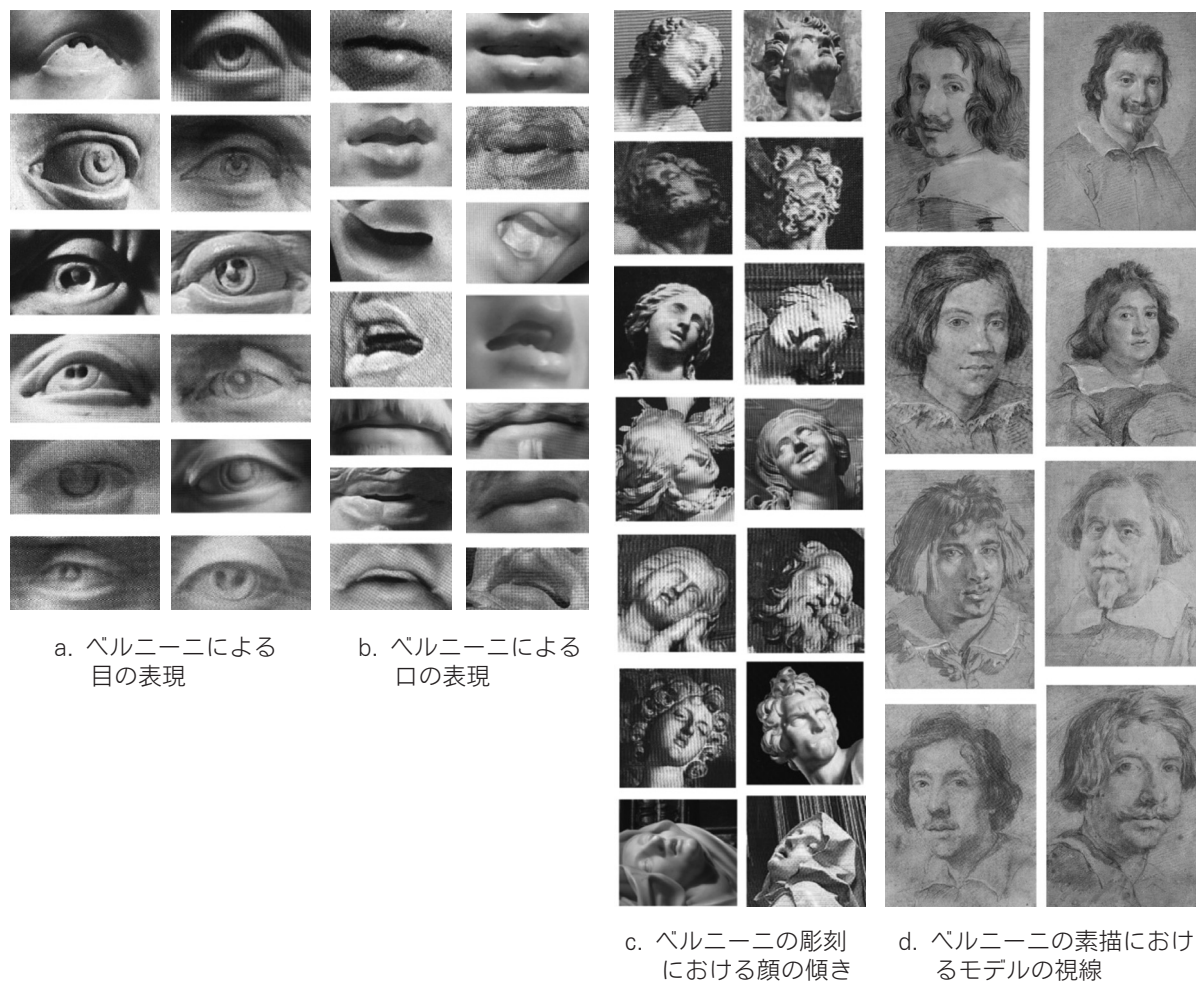
まっすぐ視線を固定している肖像彫刻においてすら、そのモデルがじっさい何を見ているのか、はっきりしているわけではない。まず、顔を身体の向きと同じほうへ向けた胸像がベルニーニにはほとんどない。かならず左右のどちらかに顔を振っている。そして瞳も眼窩の中央にはない。つまり、何かを直視していない。したがって、ベルニーニの作る肖像の前に立っても、われわれはモデルとなかなか目が合わないのだ。

いっぽう、彫刻制作のために描いた準備デッサンでは、モデルはこちらに目をしっかりと向けている（図12-d）。つまりベルニーニは、デッサンをするときにはモデルの目を見て描いている。モデルもまたベルニーニの目を見返している。ところが、それが彫刻になると、モデルの目はだれの目とも出会わないのだ。

口の表現も、ベルニーニの彫刻では非常に特徴的だ。というのも、聖人俗人を問わず、どの人物の口も半ば開いているからである (図12-b)。反対に、ミケランジェロの彫刻では、《バックス》とメディチ家礼拝堂の擬人像《曙》をのぞいて、すべて口は固く閉ざされている。いや数から言うと、ミケランジェロにかぎらず、世界に残る彫刻で口を開いているものはごくかぎられている。おそらくベルニーニほど、話し、囁き、呟き、喘ぎ、叫ぶ、多様な唇を表現し続けた彫刻家はほかにいない。

視線の合わない瞳と開かれた唇。これは何を意味しているのだろうか。

図12 ベルニーニによる顔の表現

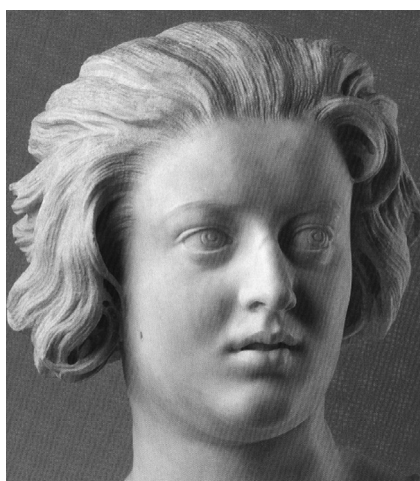


ここで、ベルニーニの肖像彫刻のなかでも、とくに生氣にあふれた30代の傑作《シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿》と《コスタンツァ・ボナレリ》を見てみよう。シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿は、ベルニーニの最初の理解者、パトロンである。彼はゆったりとくつろいだ様子で右斜め前にやさしく目を向け、口をほんの少しだけ開けている (図13-a)。

図13 ベルニーニとカラヴァッジョ



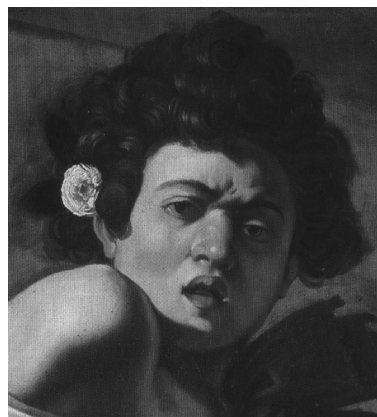
a. ベルニーニ
《シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿》



b. ベルニーニ
《コスタンツァ・ボナレリ》



c. カラヴァッジョ
《若者たちの奏楽》（部分）



d. カラヴァッジョ
《トカゲに咬まれた少年》（部分）

コスタンツァ・ボナレリは、ベルニーニの助手マテアッチョの妻だったが、ベルニーニが横恋慕した相手である。ベルニーニが兄弟のルイジと彼女を取り合って刃傷沙汰にまで発展した渦中の女性でもある。やはり彼女も何かを見てはっとしたように瞳を瞪り、小さく唇を開けている（図13-b）。

このように、いかにも生きているような、だれかに話しかけているかのような肖像彫刻は、英語で「スピーキング・ライクネスspeaking likeness」、イタリア語で「リトラット・パルランテritratto parlante」と呼ばれ、これがベルニーニの大きな特徴となっている。

この一瞬の表情をとらえる表現は、すでにカラヴァッジョの絵画のなかに見出せる。カラヴァッジョの《若者たちの奏楽》の物憂げな顔で調弦をする少年の顔や、《トカゲに咬まれた少年》の驚いた顔などを、ベルニーニの《コスタンツァ・ボナレリ》とくらべると、その目と半ば開かれた唇の生き生きとした表現に共通性がみとめられるだろう（図13-b, c, d）。

ベルニーニの肖像彫刻は、たしかに誰かに話しかけているように感じられる。けれども、われわれがこの像の前に立っても、彼らの目と出会うことはない。モデルはわれわれの存在にはまったく気づかないかのように、まるで別のところを見ている。どうも彼らはわれわれに話しかけようとしているわけではないのである。

この点、ベルニーニの彫刻は、彼の素描による肖像画とは異なっている。素描では、モデルはベルニーニを見つめ返し、口を結んでいるからである。肖像彫刻でベルニーニが表現しようとしているのは、おそらくベルニーニによって観察されていることに気がついていない「ふだんの」モデルなのだ。モデルは観察されることを意識したとたんに、その性格を自然に発露できなくなるだろう。モデルは自分を観察する者がいることには気づかず、ただひたすら見られるだけの存在と化している。それがベルニーニの彫刻の本質だ。

これは肖像彫刻にかぎらない。宗教的なテーマの中でも、聖なる人物は、何も見定めてはおらず、もっぱら他者の視線にさらされている。ベルニーニは聖セバスティアヌスも聖ロンギヌスも、聖女ビアーナも聖女テレジアも、ただ一方的に見られる存在として表現しているのである。

しかしこうした人物像もまた、じつはカラヴァッジョの絵画作品にすでに登場している。

カラヴァッジョの《聖フランチェスコの法悦》(図14-a)では、キリストの出現により両手両足と右脇腹に傷を受け、失神したフランチェスコが天使の腕に抱きとめられているところが表されている。そしてフランチェスコの顔の上から送る天使のまなざしは、かぎりないやさしさに満ち溢れている。片肌を脱いだ裸身を惜しみなく見せ、左脚の太ももから下が露わになった天使は、非常に官能的に表現されている。

ベルニーニの《聖女テレサの法悦》(図14-b)でも、同じように片肌を脱いだ天使が、テレサに魅惑的な視線を投げかけている。人事不省におちいった相手をじっと眺めやるといふ関係が、両者で類似しているのである。⁽¹⁵⁾

こうした親密な関係は、カラヴァッジョの《聖マタイと天使》とベルニーニの《預言者ハバククと天使》でも表されている(図14-c, d)。マタイとハバククの脛をあらわにして大きく前に突き出したたくましい左脚や、ほぼ全裸、または半透明の衣装をまとった官能的な天使像、ハバククの髪の毛を軽くつまみ、ペンを持つマタイの手にやさしく触れている天使の繊細な指先などに、カラヴァッジョとベルニーニの表現の近さがみとめられるのだ。

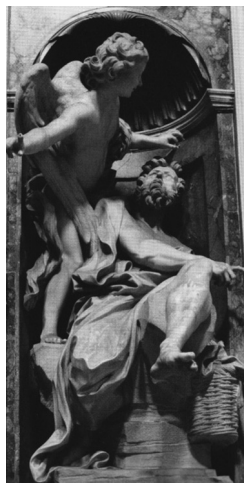
図14 ベルニーニとカラヴァッジョ



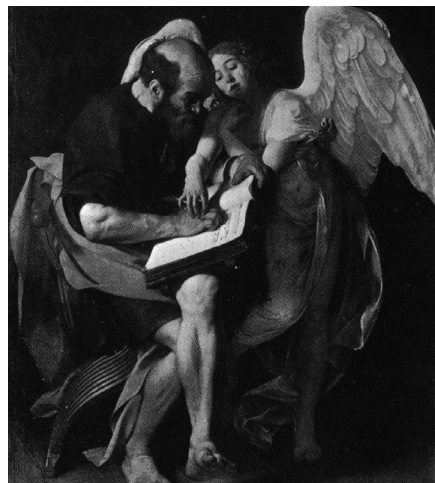
a. ベルニーニ《聖女テレシアの法悦》
ローマ サンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア聖堂



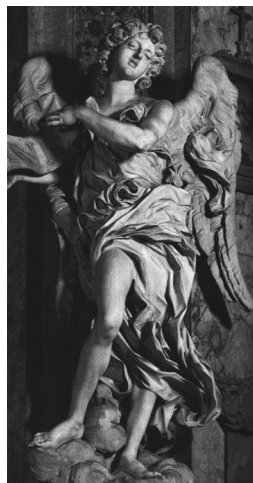
b. カラヴァッジョ《聖フランチェスコの法悦》(部分)
ハートフォード ワーズワース協会



c. ベルニーニ
《ハバククと天使》ローマ
サンタ・マリア・デル・
ポーポロ聖堂



d. カラヴァッジョ
《聖マタイと天使》ローマ サン・ルイジ・
デイ・フランチェージ聖堂



e. ベルニーニ
《天使》ローマ サンタンド
レア・デッレ・フラッテ聖堂



f. カラヴァッジョ
《エジプトへの逃避途上
の休息》(部分)
ローマ ドリア・パン
フィリ美術館

もうひとつ、両者の天使像できわめて似ている例をあげよう。それは、カラヴァッジョの《エジプト逃避途上での休息》の画面中央でヴァイオリンを奏でている天使と、ベルニーニの《巻き紙を手にする天使》である。どちらも裸身にまわりついた布、美しい肩と脚、L字形に曲げた左腕などが非常によく似ている（図14-e, f）。

これまでベルニーニが影響を受けた画家、あるいは彼が尊敬し高く評価していた画家として、アンニーバレ・カラッチ、ガイド・レニ、ヴァン・ダイク、ペラスケス、ニコラ・プッサン、ルーベンスなどがあげられてきたが、カラヴァッジョとの関係についてはあまり論じられてこなかった。しかしこうして比較してみると、ベルニーニは人物像の造形において、ずいぶんカラヴァッジョの絵画作品を参考にしていただろうと思われる。もちろん同性愛的傾向をもつカラヴァッジョと異性愛のベルニーニでは、天使のしぐさや表情、まなざし、相手との距離などにちがいがみとめられる。両者の表現は近いようでいて、じっさいは遠いとも言える。ベルニーニがカラヴァッジョのことにあまり触れていないのは、おそらくこのバロック草創期の夭折した天才的な絵画の巨匠に対して、かなり複雑な思いをもっていたからなのかもしれない。しかし、ベルニーニがローマにあるカラヴァッジョの作品をじっさいに見て強烈な印象を受け、それを脳裏に焼きつけていたことはたしかだと思われる。

とするならば、ミケランジェロの彫刻を、カラヴァッジョが官能的な絵画に仕立て上げ、それをベルニーニがふたたび彫刻化した、と言えるのではないだろうか。カラヴァッジョの本名は、ミケランジェロ・メリージという。したがって、ベルニーニは、当時、第二のミケランジェロとなることを期待されたが、じつは先行するふたりのミケランジェロの彫刻と絵画の表現を統合した第三のミケランジェロだったということになるだろう。

註

- (10) Ch.Avery, *Bernini-Genius of the Baroque*, London 1977.
- (11) H.リード (宇佐見英治訳) 『彫刻とはなにか—特質と限界』日貿出版社 1980年 248頁。(訳語に若干手を加えた。)
- (12) Ch.Avery, *Bernini-Genius of the Baroque*, London 1977.
- (13) R.Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 3rd ed., London 1973.
- (14) 彫刻作品の目の表現に関する議論は, R.ウィットコウアー 『彫刻—その制作過程と原理』中央公論美術出版 1994年 213-219頁を参照。
- (15) 野村幸弘 「扮装論 (II)」 『岐阜大学教育学部研究報告』第56巻1号 2007年 67-77頁。